



UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

La didáctica de la flauta travesera en España entre 1800 y 1861

Autor/es

ALMUDENA ALFARO GÓMEZ

Director/es

THOMAS LUDWIG SCHMITT

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2018-19



La didáctica de la flauta travesera en España entre 1800 y 1861, de ALMUDENA ALFARO GÓMEZ

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported.

Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

© El autor, 2019

© Universidad de La Rioja, 2019

publicaciones.unirioja.es

E-mail: publicaciones@unirioja.es

Trabajo de Fin de Máster

La didáctica de la flauta travesera en España entre 1800 y 1861

Autora:

Almudena Alfaro Gómez

Tutor: Thomas Ludwig Schmitt

**MÁSTER:
Máster en Musicología (654M)**

Escuela de Máster y Doctorado



AÑO ACADÉMICO: 2018 /2019

ÍNDICE

| | |
|---|----|
| <i>ABSTRACT</i> | 1 |
| 1. INTRODUCCIÓN | 3 |
| 1.1. Justificación | 3 |
| 1.2. Objetivos | 4 |
| 1.3. Metodología y plan de desarrollo del estudio..... | 5 |
| 2. ESTADO DE LA CUESTIÓN | 6 |
| 3. EL SIGLO XIX (1800-1861) | 8 |
| 3.1. Influencias europeas..... | 11 |
| 3.2. La mecanización del instrumento..... | 13 |
| 3.3. El comercio y la edición musical | 15 |
| 3.4. Los cafés, salones y las tertulias musicales | 17 |
| 3.5. El papel de la mujer | 18 |
| 4. LA DIDÁCTICA DE LA FLAUTA TRAVESERA..... | 20 |
| 4.1. Legislación..... | 20 |
| 4.2. Tratados y obras..... | 21 |
| 4.3. El Conservatorio de Madrid | 22 |
| 4.4. El profesorado..... | 25 |
| 5. CONCLUSIONES | 27 |
| 6. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS | 29 |
| 6.1. Bibliografía..... | 29 |
| 6.2. Recursos electrónicos..... | 30 |

ABSTRACT

Es un hecho conocido por flautistas, profesores, aficionados y estudiantes, que la didáctica de la flauta ha sufrido diversos cambios hasta el día de hoy. Sin embargo, los primeros y más importantes son aquellos que tuvieron lugar en los albores del siglo XIX. La Revolución Industrial y los cambios que supuso, la importancia y evolución de la flauta travesera a nivel europeo, la aparición de nuevas instituciones educativas y el desarrollo de la edición musical son algunos de ellos. Las posibles causas que propiciaron estos cambios y el establecimiento de una organización de los aspectos didácticos en torno a unos objetivos, fueron de diversa índole. La emergencia de una sociedad burguesa, que desplaza paulatinamente a la aristocracia y florece con aspiraciones culturales y, por ende, musicales; la mecanización y el establecimiento del modelo fijo para un instrumento que en la época todavía no quedaba consolidado; la influencia de los países europeos, como Francia e Italia, con un cierto adelanto en la didáctica del mismo; y la aparición de importantes instituciones educativas, como el Conservatorio de María Cristina, conformando un nuevo modelo de sociedad, son algunas de estas causas.

Los trabajos sobre la flauta en el siglo XIX que han aparecido hasta el momento suponen una relación de importantes datos y hechos que han tenido lugar en la historia del instrumento. Esta investigación pretende analizar dichos datos en torno a los aspectos sociales de la época, como forma para la comprensión plena del cambio y evolución en la didáctica de la flauta travesera entre 1800 y la aparición de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, en 1861, que sientan las bases de la enseñanza moderna del instrumento.

Palabras clave: España, flauta travesera, siglo XIX, didáctica musical, educación.

ABSTRACT

It is a fact known by flutists, teachers, amateurs and students the fact that the didactic of the flute has undergone various changes to this day. However, the first and most important are those that took place at the beginning of the nineteenth century. The Industrial Revolution and the changes that it brings, the importance and evolution of the flute at European level, the appearance of new educational institutions and the development of the musical edition are some of them. The possible causes that led to these changes and the establishment of an organization of the didactic aspects around some objectives, were of various kinds. The emergence of a bourgeois society, which gradually displaces the aristocracy and flourishes with cultural and therefore musical aspirations; the mechanization and the establishment of the fixed model for an instrument that at the time still was not consolidated; the influence of European countries, such as France and Italy, with a certain advance in the didactic of the flute; and the appearance of important educational institutions, such as the “Conservatorio de María Cristina”, establishing a new model of society, are some of these causes.

The works on the flute in the nineteenth century that have appeared so far make a list of important and scientific facts that have taken place in the history of the instrument. This research aims to analyze these data around the social aspects of the time, as a way to fully understand the change and evolution in the didactics of the flute between 1800 and the appearance of *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*, in 1861, which lay the foundations for the modern teaching of the instrument.

Key words: Spain, flute, 19th Century, musical education, education.

1. INTRODUCCIÓN

El siglo XIX en España supone un momento de inflexión en la didáctica de los instrumentos musicales en general, y de la flauta travesera en particular. La situación política y social que atraviesa el país durante estos años hace que el período se vea ensombrecido en el aspecto cultural y artístico. Sin embargo, confluyen ciertos factores como las influencias extranjeras, la creación del primer conservatorio español y la modernización del instrumento, que van a fraguar el establecimiento de una primera enseñanza reglada de la flauta travesera, con unos objetivos y contenidos concretos.

El ambiente artístico de las ciudades españolas en este periodo es constatado a través de los documentos que confirman la proliferación y apertura de centros dedicados a la educación musical, así como los lugares de ocio desde los que se fomentaba la vida cultural, como los cafés o salones, y las noticias que aparecían en los periódicos y revistas de la época. Muchos de estos elementos servirán como fuentes de información, necesaria para centrar la actividad flautística en el entorno social y cultural, y adentrarnos en la historia social menos conocida de la flauta travesera en el siglo XIX en España.

1.1. Justificación

La hipótesis que se plantea sobre la evolución en la pedagogía del instrumento y el establecimiento de unas normas de enseñanza parte de la importancia de los cambios organológicos, sociales y culturales que impregnaron la enseñanza de la música en general durante la primera mitad del siglo XIX.

Las dificultades de este tema suponen abordar un período de la historia del instrumento desconocido en la investigación, salvando los estudios realizados al respecto, y la indiferencia a nivel académico de la didáctica y su evolución a través de la historia.

Existe una gran cantidad de trabajos sobre la didáctica de la flauta travesera en otros países por cuestiones de tradición flautística; sin embargo, el período decimonónico español, en general, no corre la misma suerte y son pocos los documentos que nos muestran datos sobre la enseñanza de la flauta travesera en España y las causas que forjaron su organización. La investigación se centra

en principios del siglo XIX, con todos los cambios que este siglo trae consigo tras la Revolución Francesa (1789), y 1861, fecha que he considerado importante por ser el momento de la publicación de las *Instrucciones* citadas anteriormente, donde la enseñanza del instrumento comienza a organizarse en torno a diferentes aspectos, como veremos más adelante.

Me parece importante, por lo tanto, analizar las causas directamente relacionadas con el instrumento, como su mecanización o el ambiente cultural, artístico e institucional en el que se desenvuelve como forma de llegar a conocer la repercusión de la configuración de la esfera pública española en el siglo XIX en la enseñanza de la flauta travesera.

1.2. Objetivos

En este trabajo se pretenden describir los mecanismos que provocan la evolución y estructuración de la didáctica de la flauta travesera debido a la necesidad imperante de evolución social y musical, teniendo en cuenta los aspectos y hechos que motivaron tales cambios y que serán estudiados en los diferentes apartados. Derivados de este objetivo principal, nos encontramos los siguientes objetivos:

- Ofrecer una visión general del mundo de la flauta travesera en España en el siglo XIX.
- Determinar y analizar los hechos que fueron decisivos en el establecimiento de una serie de normas para la enseñanza de la flauta.
- Evaluar la situación social en el siglo XIX que causa la evolución en la didáctica del instrumento.
- Valorar la importancia que el siglo XIX tiene para la pedagogía de la flauta travesera y para el propio instrumento.
- Demostrar a través de las fuentes la importancia que la flauta tuvo en este período, pese a la escasez de documentos y vestigios que han llegado hasta nuestros días.

1.3. Metodología y plan de desarrollo del estudio

El modelo teórico de la “esfera pública”, propuesto por Jürgen Habermas¹, ayuda a entender el papel de la música en la conformación de la nueva sociedad, creando nuevos grupos y espacios sociales en relación con el contexto social, político y cultural que tenía lugar durante estos años en España. La búsqueda de esta visión globalizada puede llegar a conformar el *puzzle*, analizando cada una de sus partes, que nos de respuesta a la hipótesis sobre la evolución en la didáctica del instrumento entre 1800 y 1861. La esfera pública ha de ser entendida como un conjunto de espacios constituidos por varios individuos que configuran un público cuyo objetivo es el de analizar, opinar, discutir y debatir los temas de la época, entre ellos, la música. Veamos como el siglo XIX va a ser decisivo en la construcción de esta esfera pública.

El plan de desarrollo de la investigación se corresponde con la estructura del mismo, y se ha realizado en este orden:

- Planteamiento del tema.
- Formulación de la hipótesis y los objetivos de la investigación.
- Estado de la cuestión. Extracción y recopilación de datos.
- Exposición de los hechos e interpretación.
- Conclusiones y valoración personal de la investigación.

La investigación contiene dos partes. En primer lugar, centra su atención en el contexto social, económico, cultural y artístico, que será imprescindible para la conformación de la esfera pública que propone Habermas y que tendrá su repercusión en el establecimiento de una didáctica del instrumento.

La segunda parte se refiere a los aspectos educativos del instrumento, la legislación, los tratados y obras para flauta, la creación del primer conservatorio de España, y la situación del profesorado.

A continuación, las conclusiones de la investigación llevando a cabo la interpretación de los datos de que disponemos dentro del “grueso” social y del ambiente imperante en la época.

¹ Jürgen Habermas, *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: G. Gili, 1981).

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

En la historia de la flauta travesera, España se ha encontrado siempre en desventaja con respecto a los estudios realizados en otros países. Poseemos una gran cantidad de información a través de tratados y documentos de países como Francia, Alemania o Inglaterra²; sin embargo, son escasas las investigaciones sobre la enseñanza de la flauta en la primera mitad del siglo XIX publicadas hasta ahora en España.

Algunos autores, como Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López³ han realizado diversas aportaciones en este terreno a través de sus libros *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días* y *La flauta en España en el siglo XIX*. A partir de aquí han tratado de dar luz a la oscuridad que atañe a la historia y la enseñanza de la flauta en España en esta época. Además, estos profesores e investigadores han recuperado, revisado y publicado algunas de las obras románticas para la flauta travesera de compositores españoles del siglo XIX⁴.

El libro *La flauta en España en el siglo XIX* es una obra de referencia. Además de centrar la vida flautística en el entorno europeo, esta recopilación de datos sitúa al lector en las principales instituciones, los flautistas más relevantes, el negocio de la edición y construcción de instrumentos, así como algunos de los materiales didácticos que aparecieron en la época, algunos de los cuales han sido copiados y editados con fines educativos.

La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días constituye un auténtico manual con una minuciosa recopilación de centros de estudio,

² Los primeros tratados para flauta travesera conservados son: *Principes de la Flûte Traversière ou flute d'Allemagne. de la Flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois*, de Jacques Hoteterre (1707); *Die Flöte und das Flötenspiel*, de Theobald Boehm (1871) o el de Johann Joachim Quantz, *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen* (1752).

³ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días* (Valencia: Dasi-Flautas, 2008) y Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001).

⁴ *La flauta romántica española: 6 volúmenes* (Rivera Editores) y *Colección de música española para flauta del siglo XIX* (Música didáctica), de Joaquín Gericó y Francisco Javier López, que constituyen un conjunto de obras para flauta de compositores españoles del siglo XIX que han reaparecido en las programaciones didácticas de muchos centros de enseñanza gracias a estas revisiones y a su publicación.

profesionales del instrumento, programas didácticos distribuidos por años, además de los ejercicios, métodos y estudios pioneros en la enseñanza del instrumento en España, que nos aproximan a un conocimiento más profundo de los hechos.

La ordenación práctica de estos testimonios dentro del contexto social puede aportar visibilidad en torno a la pedagogía de la flauta y su desarrollo. La cuestión que guiará esta investigación será, por lo tanto, el interés por analizar desde una perspectiva social la evolución inminente de la didáctica de la flauta travesera en el siglo XIX en España.

3. EL SIGLO XIX (1800-1861)

Durante los primeros años del siglo XIX, a nivel europeo, nos encontramos con un movimiento emergente, surgido tras la Revolución Francesa, que origina una serie de cambios de gran importancia. Se inicia entonces un movimiento que va a extenderse por toda Europa.

Surge una nueva clase social: la burguesía, que se convertirá en la clase dirigente durante el siglo XIX. La música adquiere entonces un nuevo papel. La burguesía utiliza este arte como medio de sobresalir, de adquirir una mejor posición social. Imitan a la sociedad aristocrática anterior, asistiendo a los teatros, a los cafés, organizando veladas musicales e incluso, atreviéndose con el aprendizaje y adquisición de básicos conocimientos sobre el instrumento. En definitiva, la música adquiere la función de un arte de prestigio social.

Nos encontramos con la presencia, cada vez mayor, de individuos que dejaban sus críticas y opiniones plasmadas en los periódicos de la época. Aquí se ve representado “el principal elemento de la contribución de la música a la configuración de la moderna esfera pública burguesa: la aparición de un público opinante representado en la figura del “amante de la música” -el entendido, el melómano o el diletante, como se les denominó en la época-”⁵. Este público va a ser el que, como veremos en apartados posteriores, forme parte de los espacios musicales del siglo XIX, afectando también a la comunidad flautística.

La Iglesia y el Estado se separan. Por lo tanto, la educación y la música ya no van a ser una cuestión únicamente dependiente de la Iglesia, sino que será el Estado quien se encargue de mejorar la situación y de atender las demandas de músicos y maestros. Muestra de ello es la aparición del “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental” de Melchor Ronzi, o el “Prospecto del Real establecimiento filarmónico María Cristina” de Francesco Piermarini, que dio lugar a la creación del primer Conservatorio de Música en España.

El siglo XIX español comienza con la Guerra de la Independencia (1808-1814), tras la cual se restituyó el gobierno absolutista con Fernando VII como monarca. Tal y como afirma Emilio Casares, “la vuelta de Fernando VII trae

⁵ Jesús Cruz Valenciano: “El papel de la música en la configuración de la esfera pública española durante el siglo xix. Ideas y pautas de investigación”, *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 30 (2017), pp. 57-85.

consigo una reacción clerical y un odio hacia cualquier forma de progreso intelectual, ante el temor a las posibles repercusiones que el ideario revolucionario francés podría tener en España”⁶. Es entonces cuando se produce el éxodo de muchos de los artistas españoles a otras ciudades europeas en busca de unas condiciones de vida mejores y de escapar de la represión del nuevo reinado. Este momento de la historia parece, por lo tanto, no favorecer el crecimiento del interés en un instrumento como la flauta travesera, en plena evolución y con las importantes novedades y reformas que llegaban desde el país francés.

Los avances en el instrumento van a condicionar la composición de obras, muchas de las cuales no llegarán a destacar en interés, ya que se busca una riqueza y fuerza tímbrica que la flauta no poseía en absoluto. El crecimiento de las orquestas, la búsqueda de nuevas sonoridades, así como la timidez con la que las innovaciones en el instrumento entraron en España, oscurecieron la vida flautística en España en la primera mitad del siglo XIX.

Tal vez debido a la escasez de fuentes sobre el tema, el tratamiento que se da a la flauta a principios del XIX en España en el ámbito académico e incluso social, no parece concederle la importancia que, ya en esta época, sí era notable a nivel europeo, con los importantes tratados que habían aparecido para el instrumento (Quantz, Hotetterre,...), las obras de gran envergadura y su lugar privilegiado en la orquesta (Conciertos para flauta de François Devienne o G. Saverio Mercadante). En España, concretamente en la tonadilla escénica (género que triunfó en este país a finales del siglo XVIII) podemos observar como la flauta travesera y los oboes se utilizan indistintamente en algunas obras, como en “La razón de Estado”, de Pablo Esteve, donde se indica: “Oboes o flauta, lo que acomode”. En otras como “El sacrificio”, de este mismo compositor, aparece: “con violines y flautas”, ocupando así el lugar de los oboes. Sin embargo, en el manuscrito de “El remedo de una sala”, de Esteve, puede leerse: “oboes y flautas primera y segunda”, y se alternaban en los números de la tonadilla.

En esta misma línea, hasta el siglo XIX no van a existir plazas para flauta en la plantilla orquestal. En las partituras aparecían flautas, oboes o clarines, que

⁶ Emilio Casares Rodicio y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX* (Gijón: Universidad de Oviedo, 1995), p. 19.

eran los encargados de duplicar las voces del registro agudo. Sin embargo, estas melodías eran interpretadas por oboístas y, más tarde, por clarinetistas. Recordemos que era una práctica habitual que un mismo intérprete dominase varios instrumentos afines.

En el siguiente anuncio, extraído del *Diario de Madrid*⁷, podemos observar como un profesor de flauta lo era de algún instrumento más, considerándose algo normal en la época:

Teatros.
En el de la calle de la Cruz,
por la Compañía del Sr. Luis Na-
varro, se representa la Comedia ti-
tulada: las quatro Naciones, con
una tonadilla nueva, y un sayue-
te por fin de fiesta: el mismo pro-
fesor tocará la flauta travesera, y
el fragoleto: á las 7½. La entra-
da de antes de ayer fue de 1951,
y en el del Principe de 1383.

Ilustración 1. Anuncio del *Diario de Madrid*, 30 de agosto de 1799.

De hecho, en 1802 no consta entre los sueldos de los músicos de la Capilla Real, uno correspondiente a la flauta⁸. No obstante, en la propuesta del violinista Melchor Ronzi, ocho años después, aparecen entre los maestros precisos dos profesores de flauta travesera, separados de los oboes (u *obueses*) y los clarinetes. Este hecho ya nos indica un avance para el instrumento y su evolución.

⁷ *Diario de Madrid* Nº 242, 30 de agosto, 1799, p. 4 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001603043> (última consulta: febrero de 2019).

⁸ Estos datos han sido extraídos del trabajo de Juan Carlos Saavedra Zapater: "Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII", incluido dentro del Proyecto de Investigación BHA2001-1472 financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia con el título Título: Nobleza y poder cortesano en la España de los siglos XVII y XVIII, dirigido por Carlos Gómez-Centurión Jiménez. *Cuadernos de Historia Moderna* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003) Anejo II, p. 264.

3.1. Influencias europeas

La decadencia de la música en España con respecto a otros países europeos se manifestaba en los periódicos de la época, como en esta noticia de “El Anfión Matritense”:

Las naciones que admiradoras un día de los grandes maestros españoles fueron adelantando con la misma rapidez con que España decaía, pueden al presente devolver a su antigua maestra la suma de conocimientos que esta las prestó, aumentada con los nuevos adelantos que han enriquecido en estos últimos tiempos el arte musical (...) ⁹.

Desde el siglo XVII es conocida la influencia de los instrumentistas de viento franceses en Europa, por dos razones. Por un lado, el apoyo de los constructores de instrumentos y, por otro, el estilo francés, que busca la calidad del sonido, la suavidad, ligereza y colorido. La fundación del Conservatorio de París en 1795 afectó tanto al lenguaje musical y su institucionalización, como a la didáctica de los instrumentos, ya que se estableció una normativa basada en unos objetivos de aprendizaje, tal y como tenemos actualmente en nuestro sistema educativo.

Otra escuela tradicional que merece una especial mención en el siglo XIX es la escuela inglesa, encabezada por Charles Nicholson, que fue quien “inspiró a Th. Boehm en su búsqueda de la flauta perfecta”¹⁰. La sonoridad en estos intérpretes es más oscura, más densa, con un ataque más duro y un sonido más timbrado en general, sobre todo en el registro grave. El español José María del Carmen Ribas (1796-1861) puede ser considerado parte de esta escuela, debido a las influencias británicas que recibió durante buena parte de su carrera.

Fruto de las influencias europeas, las primeras nociones, tratados y ejercicios sobre flauta travesera van a ser de procedencia extranjera. Los tratados de Quantz o Hotteterre y los estudios de Berbiguier o Tulou, serán los métodos que se emplearán en la enseñanza del instrumento, tanto por el adelanto de los países vecinos en materia didáctica sobre nosotros, como por la cercanía de Francia y España y la facilidad relativa de importar estos libros y partituras.

⁹ *El Anfión Matritense*. Año 1º, número 19, 14 de mayo, 1843, p. 1, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003644593> (última consulta: febrero de 2019).

¹⁰ Francisco Javier López Rodríguez: “Escuelas flautísticas”, *Asociación de Flautistas de Andalucía*, nº 9 (enero de 2000), pp. 17-24, p. 20.

Consecuencia de estas proyecciones, tenemos constancia de que la flauta travesera era también llamada “flauta alemana”, tal y como aparece en un manuscrito de Francisco A. Barbieri, titulado “Documentos y notas de Francisco A. Barbieri sobre instrumentos musicales antiguos”, donde dice: “Lo único que puedo decir es que los instrumentos más particularmente llamados flautas entonces eran los que hoy llamamos flauta de pico, flauta dulce y la flauta de Alemania o flauta travesera (...)”¹¹.

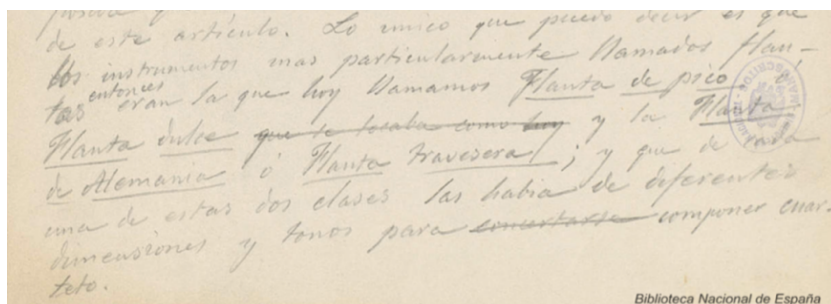


Ilustración 2. Fragmento sobre la flauta travesera “Documentos y notas de Francisco A. Barbieri sobre instrumentos musicales antiguos” Francisco Asenjo Barbieri (ca. 1882).

Sin embargo, en otros países, las noticias sobre España en el terreno flautístico eran escasas. En el periódico *The Harmonicon*¹² aparece una carta, fechada en Madrid en 1824, en cuya presentación el editor se muestra sorprendido ante la llegada de noticias sobre la música en España, algo que no parecía ser normal en la época. El redactor, un supuesto alemán, intérprete del flageolet y de la flauta travesera, expresa al final de la carta estar sorprendido por haber conocido a tres mujeres habilidosas en la interpretación flautística. Y resalta que “las mujeres hermosas no fueron creadas para ser realizadas en un instrumento tan completamente masculino”.

I was rather surprised to meet in this city with three very skilful female players on the flute; so skilful indeed, that one cannot hear their performance without pleasure. Yet to my taste, beautiful women were not created to be accomplished on an instrument so entirely masculine.

Ilustración 3. Fragmento del periódico “The Harmonicon”.

¹¹ Francisco Asenjo Barbieri: “Documentos y notas de Francisco A. Barbieri sobre instrumentos musicales antiguos”, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201656&page=1> (última consulta: febrero 2019).

¹² Samuel Leight (ed.): *The Harmonicon*, vol.III, Londres, 1825, p.130.

En Europa nos consta de la existencia de numerosas publicaciones donde los fabricantes dejaban testimonio de los avances en el instrumento o eran utilizadas por flautistas y maestros del instrumento para decantarse por unos sistemas u otros¹³. Además, se tiene constancia de periódicos extranjeros sobre la flauta: “The Flutist’s Magazine and Musical Miscellany (James, Londres, 1827), “The Flutonicon” (James, Londres, 1832-48), o “The German Flute Magazine (James, Londres, 1835-44). Aquí se hace patente una esfera pública emergente en el extranjero, donde la prensa se va a utilizar como medio de opinión y de la aportación de nuevas ideas.

3.2. La mecanización del instrumento

Las noticias que impregnaban la prensa nacional española, sin embargo, sí que se hacían eco de los nuevos avances con respecto a la construcción del instrumento, tal y como podemos leer en el apartado de “crónica extranjera” de *La Iberia Musical*: “Mr. Elie, joven discípulo de Mr. Dorus, acaba de hacerse oír en varios conciertos con grande aceptación. Este flautista pródigo en talento ha propagado y hecho conocer en todo el mediodía de la Francia la flauta de Boehm que Dorus introdujo en Francia...”¹⁴.

Resulta curioso que en España la flauta no destacase junto con otros instrumentos como eran el piano o el violín, ya que, a juzgar por las escasas publicaciones que del mismo aparecen, parecía remover el interés de un público confuso entre la información procedente del extranjero y las prácticas musicales que imperaban en el país. Tanto es así, que como podemos advertir en el siguiente anuncio, se desató la necesidad de crear una publicación dedicada de forma monográfica al instrumento:

La general aceptación que han merecido a los aficionados las varias piezas que se han publicado es estos últimos días, han decidido al editor a formar una especie de periódico para dicho instrumento, que contendrá las mejores piezas que se publican en el extranjero, y entre ellas algunas de las que tocan las músicas de los regimientos suizos, tanto para flauta sola como para dos flautas, cuyas publicaciones no

¹³ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001), p. 15.

¹⁴ *La Iberia musical. Periódico Filarmónico de Madrid*. Año 1º, número 10 6 de marzo, 1842, p. 4, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003821340> (última consulta: febrero de 2019).

guardarán un período fijo, anunciándose en este periódico el primer número, que contiene ocho piecitas para flauta sola. Se halla en venta a 5 rs. En la librería de Hermoso, frente a las gradas de San Felipe el Real¹⁵.

La flauta travesera ha sufrido modificaciones a lo largo de toda su historia. El objetivo de estos cambios era la mejora del instrumento, tanto en el aspecto técnico como sonoro, adaptándose así a las nuevas exigencias musicales. Recordamos aquí que el siglo XIX trae consigo la ampliación de las salas de conciertos, el crecimiento de la orquesta, obras de mayor envergadura y la búsqueda de sonoridades y timbres más ricos y plenos, algo que las flautas anteriores al sistema Boehm no lograban alcanzar.

Finalmente, en 1860, el sistema Tulou fue sustituido por el de Boehm en el Conservatorio de París¹⁶. En España, el nuevo sistema es introducido por el flautista aficionado Gonzalo Saavedra y Cueto, Marqués de Bogaraya, cuyos viajes a Francia le hicieron conocer el nuevo instrumento y terminó adoptándolo para la enseñanza¹⁷.

El profesor encargado de escribir la columna “Visitas a la Exposición de París” se refería a la flauta travesera en los siguientes términos: “Uno de los instrumentos que los aficionados cultivan algo todavía, y para el cual encuentran aún algunas lecciones, es esa inocente flauta que más de una vez se ha puesto en ridículo, por la razón, tal vez, de que es bastante fácil tocarla mal, lo que, bien mirado, no es tampoco difícil en otros instrumentos”¹⁸.

En España, la flauta travesera es todavía, durante estos años, un instrumento algo rudimentario. Existen flautas de, al menos, 1, 5, 6 y 8 llaves, tal y como podemos advertir por el “Método elemental para la flauta de una, cinco, seis y ocho llaves”, compuesto por Eusebio González Val y editado por Antonio

¹⁵ *Diario de avisos de Madrid*. 27 de abril, 1826, p. 4, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002755158> (última consulta: febrero de 2019).

¹⁶ Esta tardía introducción se debió a que Tulou era profesor en el Conservatorio de París, y hasta que no dejó su cargo, no se produjo el cambio en el sistema del instrumento.

¹⁷ Joaquín Gericó: “La flauta”, <https://www.melomanodigital.com/la-flauta-2/> (última consulta: febrero de 2019).

¹⁸ *Gaceta Musical de Madrid*. Año II, nº6, 10 de febrero, 1856, p. 42-43 (2-3), <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003898308> (última consulta: febrero de 2019).

Romero en 1870¹⁹. Sin embargo, también existe un método que sigue el nuevo sistema de la flauta de Boehm, el “Gran método de flauta”, de Andrés Parera Tort (1839-1874), publicado en Barcelona por Andrés Vidal en 1868, y en cuyo prólogo se puede leer:

¿Para qué un nuevo método de flauta?

A una pregunta tan natural, respondemos lo siguiente:

El arte del flautista tiene necesidad de una reforma radical; queremos intentarla. ¿Cuáles son los motivos graves de esta reforma?

1.- La música ha progresado muchísimo; es necesario elevar el arte del flautista al nivel de sus progresos.

2.- Los métodos antiguos distan mucho de satisfacer las necesidades actuales.

3.- La invención de la flauta Böhm ha cambiado radicalmente las condiciones de enseñanza de este instrumento²⁰.

3.3. El comercio y la edición musical

Fruto de la aparición de las comunidades de amantes de la música, el mercado comienza un dinámico movimiento que se verá reflejado en la actividad de editores, constructores y compositores. Los constructores intentarán controlar el mercado, añadiendo algunos cambios que les permitan aventajar a sus competidores, apareciendo incluso nuevos instrumentos, como la flauta de cristal del relojero francés Claude Laurent.

Es obvio el adelanto en cuanto a la producción que países como Inglaterra, Alemania, Italia y, por supuesto, Francia poseen en este período. Tal y como afirman los autores de *La flauta en España en el siglo XIX* (Gericó y López 2001; 191), la mayoría de las flautas que hoy en día encontramos en las colecciones del Conservatorio Superior de Música de Madrid o el Museo de la Música de Barcelona son de origen francés, lo cual tampoco es de extrañar por la influencia que Francia tuvo en ese momento sobre el mundo flautístico.

En España, “la flauta tuvo el centro más importante de construcción en Cataluña, y el hecho de que a casi todos los almacenes de música e instrumentos llegasen los instrumentos de importación con el sello propio del

¹⁹ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días* (Valencia: Dasi-Flautas, 2008), p. 27.

²⁰ *Ibid.*, p. 26.

almacén de destino grabado en el propio instrumento, ha causado no poca confusión a los historiadores en cuanto al origen cierto de los mismos...”²¹.

Además, existe un mercado de flautas entre particulares, que generalmente se llevaba a cabo a través de los apartados de noticias particulares de los diarios españoles, como es el ejemplo de los dos anuncios siguientes:

Quien quisiere comprar una flauta travesera usada y con excelentes voces, acuda para verla y tratar de ajuste en casa del maestro zapatero catalán Francisco Sierra, que vive en la calle de la Palma, empezando por el Cuartel de Reales Guardias de Corps casa primera á mano izquier-

Ilustración 4. Anuncio²²

En la calle de la Cruz del Espíritu Santo, casa n. 1, esquina á la de Sta. Lucia, qto. baxo de la izquierda, se vende una flauta travesera del mejor autor, 3 clarinetes, dos obues, una clave, y varios papeles de musica.

Ilustración 5. Anuncio²³

No podemos dejar a un lado aquí la figura del editor musical, que tanto interés suscitó durante el siglo XIX. El editor surge de la necesidad, por un lado, de registrar la música sobre papel, de forma que quede grabada y pueda ser reproducida, y por otro, como un producto de mercado. La proliferación de los conservatorios y escuelas de música alimentan el negocio del editor, que amplía sus horizontes con obras didácticas y ejercicios técnicos para cada instrumento.

Atendiendo al siguiente texto sobre las intenciones del maestro editor, vemos que la edición musical en el siglo XIX atiende a razones puramente económicas.

(...), lo que tenemos en nuestros archivos y bibliotecas nos viene de un editor que quiere vender lo que produce, es decir, aquello en lo que ha invertido su dinero, (...). Utiliza en el documento que va a sacar al público todos los recursos imaginables para llamar la atención. Añade, a continuación del nombre del autor, sus méritos, une al título de la composición su uso en escuelas de música acreditadas, o la fecha y lugar de estreno en los géneros teatrales. Él mismo ofrece en cubiertas o en las últimas páginas, catálogos enteros o listas selectivas ordenadas por formas musicales o por medios de interpretación, deja constancia de la existencia de todos los formatos en los que aparece una obra, para que no se le escape ni el intérprete

²¹ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001) p. 191.

²² *Diario de Madrid*, 25 de febrero, 1791, p. 3, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001528924> (última consulta: febrero de 2019).

²³ *Diario de Madrid*, 26 de junio, 1795, p. 4, <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0001565889> (última consulta: febrero de 2019).

solitario ni ninguna posible agrupación musical. Y para que no haya discusión imprime también el “precio fijo”²⁴.

3.4. Los cafés, salones y las tertulias musicales

Al mismo tiempo que la música se desarrolla de forma profesional, también existe la emergencia de los lugares adecuados para los músicos aficionados o menos pudientes dentro de la sociedad y que tuvieron una gran importancia en el impulso de la música en España durante este siglo. Según Emilio Casares “el café constituye un núcleo relevante en la estructura musical decimonónica, es el más numeroso y es el hogar musical del aficionado socialmente más bajo”²⁵. Parece ser, además, que no pasaban desapercibidos por viajeros y personalidades importantes de la época. Hans Christian Andersen, gran escritor y poeta danés, escribía en su relato *Viaje por España*: “...En todos los cafés españoles de cierta categoría, tienen un pianista que se pasa la tarde tocando pieza tras pieza, sin que nadie le escuche; es pura música de fondo...”²⁶.

No obstante, a principios del siglo XIX no solamente son los cafés los núcleos de la actividad musical fuera de las instituciones dedicadas a la enseñanza, sino también el salón. El salón constituye un espacio artístico similar a los cafés, pero tal vez más consentido. El salón aristocrático, de carácter más privado, tuvo una mayor presencia a comienzos del siglo, cediendo paso, poco a poco, al salón burgués (Casares 1995; 43), algo que no era de extrañar debido a la importancia que la burguesía adquirió durante la época isabelina.

Las tertulias o veladas musicales también eran muy conocidas, sobre todo en el entorno de profesores e intérpretes profesionales, tal y como lo relata Rafael Mitjana en las siguientes líneas: “se reunía una pequeña orquesta compuesta por virtuosos de primera fila entre los cuales estaban, además de los dos

²⁴ Nieves Iglesias Martínez y Lozano Martínez, Isabel: *La música en el siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2008), p. 26, <http://www.bne.es/export/sites/BNWEB1/en/Servicios/NormasEstandares/ManualDeCatalogacionDePartituras/Docs/manualpartiturasXIX.pdf> (última consulta: febrero de 2019).

²⁵ Casares Rodicio, Emilio. “La música del siglo XIX español. Conceptos fundamentales”. *La música española en el siglo XIX*. (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995) p. 44.

²⁶ Hans Christian Andersen: *Viaje por España* (cap. 2, p. 27) Citado por: ²⁶ Gericó Trilla, Joaquín y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001) p. 61.

hermanos Rosquellas (Andrés y Francisco), el fagot, Fornells, el flautista Jardín y el trompa italiano Sineo"²⁷. Afirmamos aquí, por lo tanto, que la flauta también formaba parte en estas reuniones, no en la medida que lo harían el piano o el violín, pero sí que parecía estar presente en pequeños conjuntos instrumentales.

Es en estos grupos, principalmente, donde se da la transición de lo privado a lo público, de lo aristocrático a lo burgués. Esta transición es alentada también por un cambio en la nueva sociedad, surgiendo un intercambio de ideas y opiniones entre individuos de diferentes clases sociales.

3.5. El papel de la mujer

En el “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental” de 1810, queda reflejada la importancia de que las alumnas “asistirán a casa de la Maestra por la tarde, de las tres a las siete, a fin de que puedan hacer compatible su estudio con las actividades domésticas de por la mañana”²⁸. Aquí nos consta que a principios de siglo la música en el entorno femenino es algo complementario y que no debe interferir en sus “tareas”.

La mujer del siglo XIX recibe una educación “de adorno”, destinada fundamentalmente a formarse, para tener mayores opciones de contraer matrimonio con el hombre adecuado y tener una mejor vida, o simplemente con el fin de entretener, a través de la interpretación, en las reuniones familiares. Sin embargo, el Conservatorio de Madrid, en su “Exposición” del *Reglamento de 1831*, afirmaba atendiendo a su filosofía de educación:

En él se formarán alumnas, no sólo cantoras y clavicordistas, propias para cualquiera de los destinos religiosos o civiles que se necesitan estas habilidades, sino que saldrán por primera vez en España *Profesoras* que a su tiempo sustituyan, como es conveniente y aún debido, a los *Profesores* en la enseñanza de las señoritas (...) ²⁹.

²⁷ Rafael Mitjana: “Histoire de la Musique: Espagne-Portugal”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 4 ed. A. Lavignac, (París, Librairie Delagrave, 1920). Traducción española, *Historia de la Música en España: Arte Religioso y Arte Profano*, ed. a cargo de Antonio Álvarez Cañibano con prólogo de Antonio Martín Moreno (Centro de documentación Musical del INAEM, 1993), p. 297.

²⁸ Melchor Ronzi: “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental”, p. 23, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201634&page=1> (última consulta: febrero de 2019).

²⁹ Francesco Piermarini: *Reglamento interior aprobado por el Rey M. S. (L.D.G.) para el gobierno económico y facultativo del Real Conservatorio de Música Maria Cristina* (Madrid: Imprenta Real,

Además, en este mismo apartado se señala la importancia de formar tanto profesores, “aquellos para el más perfecto ejercicio del arte y comunicación ulterior de su enseñanza en todo el reino”, y aficionados, “...estos, para ornato y recreo de las tertulias, y de sus horas de descanso de otros estudios y obligaciones”.

La libertad de las alumnas, al igual que los alumnos, a la hora de cursar sus estudios fue muy similar en los primeros años de la creación del Conservatorio, pese a lo que encontramos mujeres en las asignaturas de solfeo, piano, canto y arpa, con algún caso de excepción en violín. Esto no es de extrañar, puesto que se trata de asignaturas relacionadas con la feminidad y a la mujer tan solo se le cree con aptitudes en algunas ocupaciones. Sin embargo, cabe hacer mención al tratamiento de la educación mixta en España por parte del Conservatorio de Madrid, siendo pionero en este detalle.

Por lo tanto, la mujer en esta época ocupa un lugar secundario en el mundo de la flauta travesera fruto de las convenciones sociales. Esto, sin embargo, cambiará con la llegada del siglo XX y la aparición de una nueva sociedad donde la mujer alcanzará un peldaño más en su realidad social.

1831) <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000124057&page=1> (última consulta: febrero de 2019).

4. LA DIDÁCTICA DE LA FLAUTA TRAVESERA

4.1. Legislación

La Constitución de 1812 supone un primer intento de organización de la educación, dedicando su Título IX a la Instrucción Pública, pero donde la música no aparece reflejada. En el *Reglamento de las Escuelas de Latinidad y Colegios de Humanidades*, de 1826, queda reflejada la enseñanza de la música y del baile, pero solo para aquellas familias que quieran o puedan costearla³⁰. Pese a que la música parece no formar parte de la educación en España en el siglo XIX, existen varios testimonios en diarios y periódicos de la época donde se hace referencia a la impartición de la música en las escuelas, academias y asociaciones culturales, además de la importancia que tenía en el ambiente del teatro, de los cafés o del salón; sin embargo, no parece ser un elemento a tener en cuenta en la educación del país hasta la creación del Conservatorio de Madrid.

Con la Ley de Instrucción Pública de 1857, “Ley Moyano”, se establecerá un cierto orden en los estudios y la música quedará incluida dentro de las enseñanzas superiores, en Bellas Artes, junto con la Pintura, la Escultura y la Arquitectura. Aquí podemos constatar la importancia que la música ocupaba en la época, junto con otras enseñanzas muy valoradas también en este período. En su artículo 58.2. afirma que: “un reglamento especial determinará todo lo relativo a las enseñanzas de música vocal e instrumental y declamación, establecidas en el Real Conservatorio de Madrid, como asimismo a los estudios preparatorios, matrículas, exámenes, concursos públicos y expedición de los títulos propios de estas profesiones”³¹.

³⁰ Silvana LonGueira Matos: *op. cit.*, 2011, citado en: Moya Martínez, María del Valle, Narciso López García, Dolores Madrid Vivar: “La legislación educativa elemental de la música en la España del siglo XIX”, en *Historia de la Educación. Revista Universitaria*, nº 35, pp. 217-236 (Ediciones Universidad de Salamanca, 2016) p. 222, <http://revistas.usal.es/index.php/0212-0267/article/viewFile/hedu201635217236/18022> (última consulta: febrero de 2019).

³¹ *Ley de Instrucción Pública*, de 1 de octubre de 1857, <https://www.boe.es/datos/pdfs/BOE/1857/1710/A00001-00003.pdf> (última consulta: febrero de 2019).

4.2. Tratados y obras

El primer tratado español en el que se hace alusión a la flauta travesera y su didáctica data del siglo XVIII, titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla*³², de Pablo Minguet e Yrol.

En las páginas dedicadas a la flauta travesera, su autor indica cómo se debe sujetar el instrumento y la posición correcta del cuerpo con respecto al instrumento. También habla de la forma de colocar la boca en la embocadura para la realización del ataque. Aparece finalmente una tabla de trinos y posiciones para emitir los diferentes sonidos en el instrumento.

Por lo que podemos observar, se trata de algo muy básico, sobre todo orientado al flautista aficionado que se inicia en el manejo del instrumento. Es importante destacar que Pablo Minguet y Yrol trabajaba como “grabador de sellos, láminas, firmas y otras cosas”, como así dejaba patente en sus obras, por lo que no estamos hablando de un profesional de la música, sino de alguien que, tras haber leído e indagado en varios libros, tal vez vio una oportunidad de negocio en publicar estas *Reglas*.

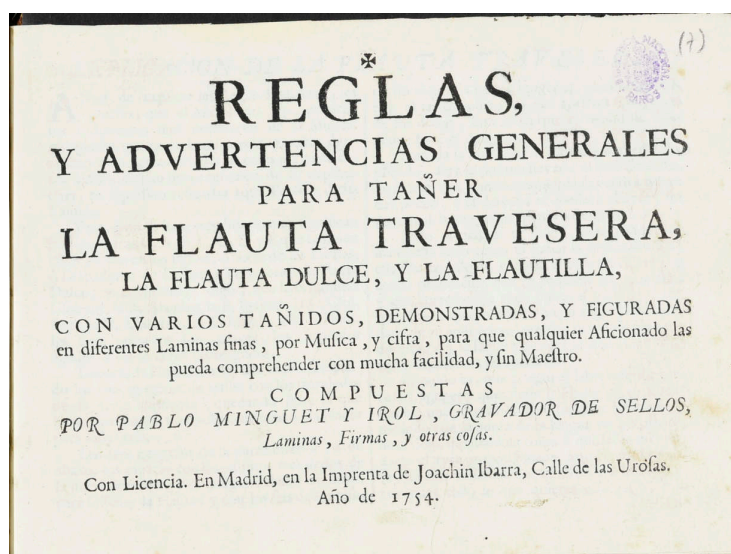


Ilustración 6. Portada del tratado de Pablo Minguet e Yrol (1754)

³² Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días* (Valencia: Dasí-Flautas, 2008), p. 20.

A mediados del siglo XIX hay una referencia a un tratado de flauta encontrado en el fondo musical de la Casa de Navascués. Estos *Principios de flauta* contienen pequeñas piezas fáciles de danza (vals, muñeira, rigodón, contradanza) para una y dos flautas. Se corresponde, por la grafía y el papel empleado como cubierta con unos *Principios de Solfa* firmados por José María Lestosa, deducimos que como profesor, pertenecientes a Nicasio de Navascués (1827-1885)”³³.

Además, Joaquín Gericó y Francisco Javier López enumeran una serie de materiales didácticos que quedan recopilados junto con un conjunto de notas sobre el contenido de los mismos en su obra *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días*. Cabe destacar que seguramente serían muchos más documentos, pero la mayoría de manuscritos podrían haberse extraviado sin llegar a ver la luz.

En cuanto a las obras propias para el instrumento, atendiendo a la importancia de la burguesía durante la época y la configuración de la esfera pública, el público burgués es quien condiciona el éxito. Las obras del repertorio flautístico español del siglo XIX, “o bien estaban concebidas para ser interpretadas por grandes virtuosos o por el contrario destinadas al consumo doméstico de los aficionados”³⁴. No es por tanto de extrañar que la producción durante este siglo sea más bien escasa y que se viese incrementada con el paso del tiempo, debido a las demandas de la nueva sociedad, tanto para consumo doméstico como para su exhibición en las “reuniones musicales”, donde la flauta se cultivaba en los distintos grupos de cámara.

4.3. El Conservatorio de Madrid

A comienzos del siglo XIX comienzan a vislumbrarse algunas iniciativas para la creación de un centro educativo bajo la tutela del gobierno español. Tras un

³³ María Álvarez-Villamil Bárcena: *La colección de música de la casa de Navascués: de Luis misón a los Beatles: La transformación del gusto musical a través de un fondo de aficionado*, Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibañez, (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018).

³⁴ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001) p. 199.

primer intento de Melchor Ronzi, en 1810, con el “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental”³⁵, y que finalmente no vio la luz por motivos que todavía se desconocen, el tenor italiano Francesco Piermarini, con el apoyo de la reina, y utilizando como título “Prospecto del Real establecimiento filarmónico María Cristina”, va a fundamentar los pilares básicos para la creación del primero de los conservatorios en España. La plantilla contaba con 16 profesores, y el alumnado que podía acceder al mismo, a diferencia de otros países europeos, era de ambos sexos, tanto de pago como gratuitos.

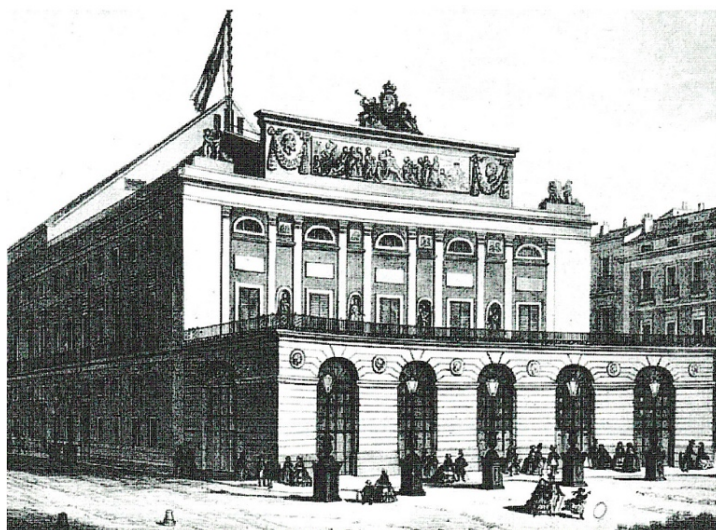


Ilustración 7. Conservatorio de María Cristina (Madrid)

Magín Jardín va a ser el primer profesor de flauta del Conservatorio y sería el encargado de dar las clases de flauta, clarinete y octavín. Su salario era de unos 6.000 reales anuales³⁶. Un documento con fecha del año 1866³⁷ nos muestra una relación de los alumnos y alumnas que pasaron por dicho Conservatorio, separados en tres grupos, y entre los que no encontramos alumnado femenino en la asignatura de flauta:

³⁵ Melchor Ronzi: “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental”, pp. 17-18, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201634&page=1> (última consulta: febrero de 2019).

³⁶ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001), p. 73.

³⁷ “Estado general que manifiesta el número de alumnos de ambos sexos que de entre los matriculados en el Real Conservatorio de Música y Declamación, desde su creación hasta la fecha, adquieren una subsistencia decorosa debida a la enseñanza que han recibido en dicha escuela” (Madrid: Imprenta del Centro General de Administración, 1866), <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000178627&page=1> (última consulta: febrero de 2019).

1º) Alumnos que actualmente tienen un puesto de trabajo, con especificación del mismo y su salario.

2º) Alumnos que trabajan eventualmente.

3º) Alumnos que desarrollan la profesión fuera de España.

En el primer grupo, aparecen Magín Jardín (hijo), Pedro Sarmiento, José de Juan, Pascual Zozaya, Feliz García y Pablo Canaut. Entre los que desarrollan la profesión eventualmente se nombra a José Marqués, Eustasio Siró, Juan Urengoechea y Santiago Ramos. Es notable la escasa lista que nos encontramos a continuación de profesionales que desarrollaron su vida musical fuera de España, y por supuesto no hay ningún alumno en la especialidad de flauta travesera que así lo hiciese según estos datos, lo que no es de extrañar, debido al gran nivel que en este instrumento nos encontrábamos en otros países.

Puesto que todavía no estaban reguladas las enseñanzas en torno a un orden y unos objetivos generales adecuados al progreso del instrumentista, las obras que posiblemente más se solían interpretar eran sobre todo estudios y ejercicios de compositores franceses, como Berbiguier y Tulou, además de algunos dúos y tríos.

Tras la jubilación de Magín Jardín, las asignaturas de flauta y clarinete van a ser separadas y se nombra como profesor de flauta a Pedro Sarmiento. Es en esta época cuando se producen grandes cambios en el Conservatorio, tanto a nivel institucional como pedagógico. En 1861 se publican las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación*. De ellas, haremos referencia a los siguientes artículos del capítulo IV, donde se habla de las enseñanzas de los instrumentos de la orquesta:

ART. 26.- La enseñanza instrumental se divide, como la vocal, en tres partes, que son: mecanismo, inteligencia y expresión.

ART. 27.- El mecanismo comprende según la diversa naturaleza y facultad de cada instrumento, la posición del cuerpo, de la boca, de los brazos y de los dedos; la formación y emisión de los sonidos y su igualación; la práctica de los matices, de las articulaciones, de las notas filadas, de las de portamento, de la agilidad y de todo lo que hace a los sonidos lentos y rápidos, fuertes y débiles, sueltos y ligados, en toda la extensión propia de cada uno de los instrumentos de que se trata.

ART. 28.- La inteligencia abraza la teoría de todo lo que pertenece al mecanismo, las reglas del colorido, del fraseo, de las respiraciones y

de las condiciones diversas que deben observarse en la ejecución de una pieza instrumental, según su aire y su naturaleza.

ART. 29.- La expresión comprende todo lo que pertenece a la manifestación del sentimiento con el calor, entusiasmo y buen gusto que conviene al carácter de la pieza que el alumno aprende: pero no dependiendo esta parte de reglas escolares, solo al profesor incumbe guiar al discípulo, aconsejarle, alentarle y cooperar al desarrollo del genio que posea.

ART. 31.- Las obras de texto adoptadas, son los métodos y estudios de los autores siguientes. Para la flauta: Walckiers, Berbiguier, Drouet y Hugot³⁸.

Pese a que hoy en día la metodología ha avanzado enormemente, a la vez que se ha modernizado, las flautas tienen una mejor construcción y unas posibilidades mayores en cuanto a la ejecución del instrumentista, algunos de los objetivos más importantes para llevar a cabo el trabajo en el aula, tienen su origen en lo citado anteriormente.



Ilustración 8. Portada de las *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (1861).

4.4. El profesorado

En el “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental”, Melchor Ronzi afirmaba lo siguiente: “El estado miserable, a que están reducidos los Profesores de Música en Madrid, por las circunstancias del día; pues han

³⁸ Gericó Trilla, Joaquín y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001), pp. 75-76.

perdido las pensiones, que disfrutaban sus Capillas y sus Discípulos, de modo que muchos de ellos han fallecido de pura miseria y necesidad”³⁹.

Parece ser entonces que no siempre existió una época estable para los docentes. Puesto que entre 1835 y 1841 se suprimieron los presupuestos de estado destinados al pago del profesorado del Conservatorio (Gericó y López 2001; 73) no es paradójico que la música se sustente a partir de otras instituciones. Así, “serán los ateneos, círculos, liceos y sociedades filarmónicas las que, (...) sostendrán el débil entramado intelectual de la primera mitad del siglo”⁴⁰.

Además de las enseñanzas de carácter profesional, durante la época se tiene constancia también de algunos maestros que se dedicaban a la enseñanza del instrumento de forma particular, como podemos advertir en el siguiente anuncio publicado en el *Diario de Avisos de Madrid* en 1826:

Los caballeros afectos al hermoso y agradable estudio de la música que quieran aprender a solfear y tocar la flauta con toda perfección por un método tan sumamente fácil y poco trabajoso, que en muy corto tiempo promete el maestro Carlos instruirlos en la música y prácticos en el instrumento, como lo tiene acreditado en esta corte y en varias capitales de España, siempre que sus discípulos han prestado alguna aplicación. Para que les sea más grato el estudio se les pondrán por lección las mejores piezas que hasta el día se han compuesto para este instrumento. También tiene dicho maestro una boquilla de marfil para los que no puedan embocar bien la flauta por la falta de los dientes, por tener los labios muy gruesos, o por ser ya de mucha edad, que no quieran incomodarse en darle a la flauta el viento necesario, sin embargo de ser muy poco lo que se necesita....⁴¹.

Podemos deducir que este anuncio está orientado a aficionados del instrumento, más que a flautistas profesionales. Destaca el interés que se muestra por ofrecer a los alumnos las obras más conocidas para el instrumento, así como la posesión de otro tipo de embocadura para aquellos que fisiológicamente no sean tan aptos para el instrumento.

³⁹ Melchor Ronzi: “Plan para un colegio o Conservatorio de Música vocal e instrumental”, pp. 32-33, <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000201634&page=1> (última consulta: febrero de 2019).

⁴⁰ Gericó Trilla, Joaquín y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001), p. 53.

⁴¹ *Diario de avisos de Madrid*. 13/1/1826, p. 3 <http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0002752469> (Última consulta: enero de 2019).

5. CONCLUSIONES

Los cambios que provocan, a *grosso* modo, la modificación en la didáctica de la flauta en el siglo XIX son los siguientes:

- La revolución francesa y los avances sociales, económicos, políticos y culturales que supuso.
- La aparición de la burguesía, que va a otorgar a la música un papel social.
- El paso de un ambiente aristocrático, y reservado tan solo a unos cuantos privilegiados, a una esfera pública, donde la comunidad musical va a aportar e intercambiar opiniones e ideas.
- Las influencias extranjeras, teniendo en cuenta la importancia que la flauta tiene a nivel internacional.
- La necesidad de mecanización del instrumento, tanto para adaptarlo a las nuevas exigencias orquestales como para crear un producto de mercado.
- La aparición de propuestas reguladoras de la enseñanza y leyes educativas.
- La creación del Conservatorio de María Cristina, con la necesidad que suscita de organizar las enseñanzas de cada instrumento.

Con todo esto se constituye un entorno social que da lugar a la creación, organización y el establecimiento de los pilares básicos para sentar las bases de la didáctica de la flauta travesera, que llegará hasta nuestros días.

En lo que atañe a la educación en España en el siglo XIX, es de suponer que el sistema educativo en el contexto musical no facilitaba la aparición de grandes flautistas y probablemente, muchos de los que comenzaron sus estudios y tenían suficiencia económica se marcharon al extranjero en busca de otros lugares, como Francia o Inglaterra, donde el instrumento estaba mucho más arraigado, cultural y socialmente, así como perfeccionado organológicamente.

Cuando hablamos de la flauta travesera entre 1800 y 1861 nos encontramos ante un instrumento absolutamente “masculino”, con escasas referencias en el mundo de la mujer, bastante imperfecto todavía, con breves testimonios en periódicos de tirada nacional o local sobre el mismo: solamente algunas

anotaciones y reseñas sobre conciertos que tenían lugar en salas españolas o noticias llegadas del extranjero sobre la mejora del mismo. En este ambiente, son pocos los flautistas de los que se tiene constancia y que han dejado legado: José María Beltrán y Fernández, autor del *Método completo de flauta* (1867), Andrés Parera Tort, con su *Gran Método de Flauta* en francés y español y una vida muy activa en todos los ámbitos musicales, Joaquín Valverde Durán, compositor y flautista que dejó algunos estudios y ejercicios⁴² que hoy en día forman parte de las programaciones didácticas de muchos conservatorios superiores de España y José María del Carmen Ribas, del que podemos decir que es la verdadera representación con proyección internacional de la flauta del siglo XIX en España pero que desarrolló, desgraciadamente, gran parte de su trayectoria profesional en el extranjero.

La nueva esfera social propicia la aparición de grupos de entendidos, que utilizan recursos como la prensa para opinar, criticar, fomentar o informar sobre diversos aspectos musicales. Por ejemplo, los distintos constructores comienzan una polémica por lograr la mejor flauta “utilizándose en unos casos para tal fin los periódicos más prestigiosos del contexto musical y en otros los propios libros sobre la enseñanza de la flauta o aquellos del tipo ensayo donde se comentaban las sucesivas mejoras del instrumento”⁴³. La necesidad de unificar los criterios del instrumento es inminente, la influencia francesa, la aparición de unas enseñanzas regladas y la demanda de las orquestas, que comienzan a requerir instrumentos con unas características de sonoridad y afinación adecuadas, son algunos de los hechos que agilizan este proceso.

En resumidas cuentas, la flauta en el siglo XIX vivió un momento de profundos cambios que impidieron que se desarrollase al nivel de otros instrumentos como eran el piano o el violín. La didáctica se vio forzada a establecerse debido a los intereses sociales, a la configuración de una nueva esfera pública y a un conjunto de relaciones de socialización que terminaron por demandar la creación de las nuevas pautas didácticas en torno a unos objetivos y contenidos, en la línea que se sigue actualmente.

⁴² *Estudios melódicos* (1874) y *Preludios ad Libitum* (1875).

⁴³ Joaquín Gericó Trilla y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001), p. 15.

6. BIBLIOGRAFÍA Y RECURSOS

6.1. Bibliografía

- Álvarez-Villamil Bárcena, María: *La colección de música de la casa de Navascués: de Luis misón a los Beatles: La transformación del gusto musical a través de un fondo de aficionado*, Tesis doctoral dirigida por Cristina Bordas Ibañez (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2018)
- Casares Rodicio, Emilio Y Celsa Alonso González: *La música española en el siglo XIX* (Oviedo: Universidad de Oviedo, 1995)
- Gericó Trilla, Joaquín y Francisco Javier López Rodríguez: *La didáctica de la flauta en España desde 1800 hasta nuestros días* (Valencia: Dasí-Flautas, 2008)
- Gericó Trilla, Joaquín y Francisco Javier López Rodríguez: *La flauta en España en el siglo XIX* (Madrid: Real Musical, 2001)
- Habermas, Jürgen: *Historia y crítica de la opinión pública. La transformación estructural de la vida pública* (Barcelona: G. Gili, 1981)
- Hernandez Romero, Nieves: “Educación musical y proyección laboral de las mujeres en el siglo XIX: el Conservatorio de Música de Madrid” (Ed. *SIbE-Sociedad de etnomusicología e IASPM-España. Trans15*, 2011)
- *Instrucciones para el buen desempeño de las enseñanzas y para el régimen y disciplina del Real Conservatorio de Música y Declamación* (Madrid: Imprenta de J. M. Ducazcal, 1861)
- Iglesias Martínez, Nieves e Isabel Lozano Martínez: *La música en el siglo XIX: una herramienta para su descripción bibliográfica* (Madrid: Biblioteca Nacional, 2008)
- Minguet e Yrol, Pablo: *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Vandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla*. (Madrid: Ibarra, 1754)
- Mitjana, Rafael (1993), “Histoire de la Musique: Espagne-Portugal”, *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, vol. 4 ed. A. Lavignac, (París, Librairie Delagrave, 1920). Traducción española, *Historia de la Música en España: Arte Religioso y Arte Profano*, ed. a cargo de Antonio Álvarez Cañibano con prólogo de Antonio Martín Moreno, Centro de documentación Musical del INAEM
- Moya Martínez, María del Valle, Narciso López García, Dolores Madrid Vivar: “La legislación educativa elemental de la música en la España del siglo XIX”, en *Historia de la Educación. Revista Universitaria*, nº 35, pp. 217-236 (Ediciones Universidad de Salamanca, 2016)
- Saavedra Zapater, Juan Carlos: “Evolución de la Capilla Real de Palacio en la segunda mitad del siglo XVIII”, incluido dentro del Proyecto de Investigación BHA2001-1472 financiado por el Ministerio de Educación y Ciencia con el título: Nobleza y poder cortesano en la España de los siglos XVII y XVIII, dirigido por Carlos Gómez-Centurión Jiménez. *Cuadernos de Historia Moderna* (Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2003)

6.2. Recursos electrónicos

- Hemeroteca Digital BNE: <http://www.bne.es/es/Inicio/index.html>
- Asociación de Flautistas de Andalucía: <http://www.flautaandalucia.org>
- Revista “Melómano Digital”: <https://www.melomanodigital.com>
- Boletín Oficial del Estado: <https://www.boe.es>